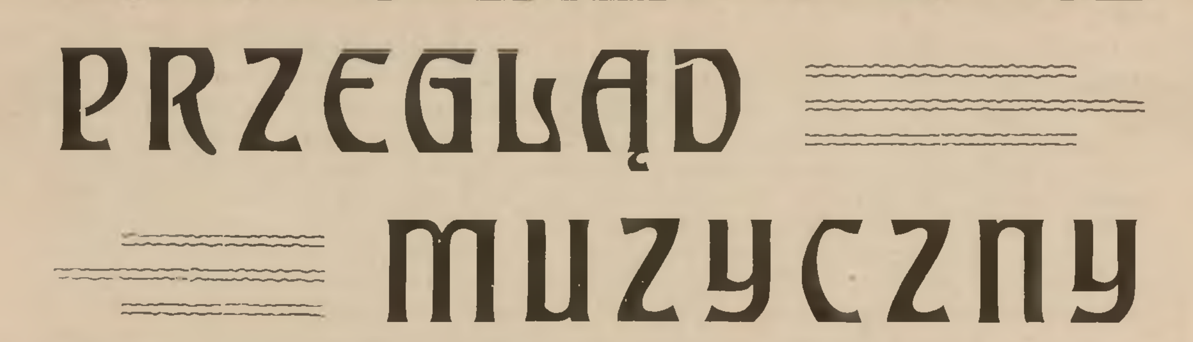
PRZEGLĄD MUZYCZNY

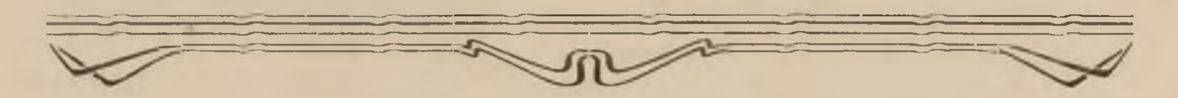
WARSZAWA, 1 Lipca 1912 r.

ZESZYT 13 (91).

ROK V.

1 Lipca 1912 r. № 13 (91).





Genealogja i psychologja muzyków.

III. Zdolności umysłowe wybitnych muzyków.

(*Ciąg dalszy.*)

Hegel wygłosił zdanie: „Muzycy bardzo biedni duchowo nie należą do rzadkości". Słowa powyższe, dość często cytowane*) mogą być stosowane i w dobie obecnej, zwłaszcza gdy jest mowa o artystach wirtuozach.

O jednostroności muzyków mówi się, jak o czemś zrozumiałem i dawno dowiedzionem. W rzeczy samej każdy człowiek z pewnym talentem, który przeznacza go do ściśle określonej specjalności i koncentruje wszystkie myśli w jednym punkcie, pod niektórymi względami jest jednostronny (zarzut jednostronności czyniony jest przedewszystkiem przez tych, którzy nie zdolni są do stworzenia czegoś nadzwyczajnego w jakiejkolwiek dziedzinie). Genjuszy uniwersalnych niema. Leonardo da Vinci stanowić będzie po wsze czasy wyjątek niebywały.

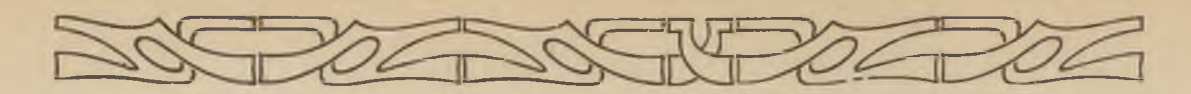
Kwestja przedstawia się następująco: należy ustanowić, jak się miała sprawa z ogólnym rozwojem umysłowym muzyków, t.j. czy wiedza jaką posiadali pomimo wykazania talentów, odpowiadała wymaganiom czasu. Jest to bardzo ciekawe, przyjąwszy pod uwagę znaną teorję Lombrosa**), według którego następuje kompensacja zdolności umysłowych, wskutek tego wyjątkowy talent z jednej strony równoważy odpowiedni minus z drugiej strony. Wydać stanowczy sąd w niniejszej sprawie jest dość trudno, gdyż po pierwsze—o każdym muzyku można sądzić tylko w granicach jego środowiska***)

---

*) Szeroka publiczność bardzo często dysputuje na ogólne tematy muzyczno-estetyczne; ustaliło się zdanie, że wykształcenie się w muzyce jest rzeczą łatwiejszą aniżeli w innych sztukach, jak np. w malarstwie i architekturze; w rzeczywistości zaś zgłębienie praw muzyki daleko trudniejsze; nie przeszkadza to jednak żeby z większą łatwością o tem rozprawiano.

**) Również według zdania Fiszera, że talent genjalny zazwyczaj równoważy ograniczenia w innych dziedzinach.

***) Zauważyć się daje tendencja do zmniejszania ogólnego rozwoju Mozarta lub Haydna, nie biorąc pod uwagę warunków, wśród których się wychowali. Nie należy się dziwić, że znaczna liczba wybitnych muzyków pochodzi z niższych warstw społeczeństwa. Zadziwiający jest fakt, że południe rozmiłowanego w muzyce kraju niemieckiego (gdzie muzyke, jak mówi Beethoven, była koniecznością muzyczną) dało tak mało kompozytorów, zaś klasycy literatury niemieckiej urodzili się prawie wyłącznie na południu Niemiec. Przeważająca liczba kompozytorów włoskich pochodzi z Północnych Włoch i Lombardji.



i czem*), powtóre szczególniej interesuje nas nie wiedza formalna, która jest po części wynikiem zewnętrznych warunków życia, a stopień prawdziwego talentu.

Posiadając z jednej strony dostateczny zasób wiadomości o interesujących nas tu kwestjach (wiedza formalna) zbywa nam na nich z drugiej strony (stopień prawdziwego talentu), mianowicie wiadomości tych. któreby pozwoliły zajrzeć w głąb życia duchowego danej jednostki nie posiadają bjografje kompozytorów z bardziej odległych czasów. Listów i tp. dokumentów prawie wcale niema. Dopiero czasy nowsze przynoszą taką korespondencję. Takie naprzykład dzienniki Beethovena są drogocenne zarówno ze względu na wartość literacką jaką posiadają, oraz jako dokumenty psychologiczne zasługujące na poczesne miejsce w literaturze współczesnej.

Czy talent do muzyki występuje samodzielnie narówni z ogólnem uzdolnieniem umysłowem, jak to według Mebinsa ma mieć miejsce ze zdolnościami matematycznemi, czy też talent do muzyki jest wspomnianą czynnością duchową, czy też wreszcie jest wyrazem ogólnego uzdolnienia duchowego?

Tak mianowicie postawić należy kwestję.

Żeby twierdzenia nasze miały piętno dokładności, należy przyjąć do osnowy dochodzeń wykształcenie elementarne uzdolnionych kompozytorów.

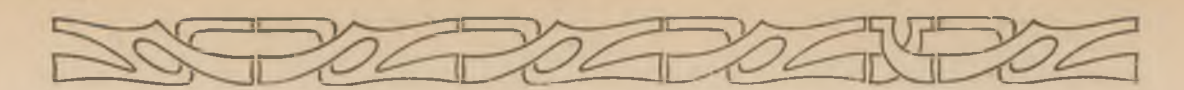
J. S. Bach był na swój czas człowiekiem wykształconym. Uczęszczał do gimnazjum aż do pierwszych dwuch klas i posiadał dobrze język łaciński. Gruntowne wykształcenie szkolne otrzymał Händel (miał zostać początkowo prawnikiem). Cimaraca myślał o stanie duchownym; będąc dzieckiem umiał już napamięć utwory Tassa i Ariosta.

Beethoven chodził tylko do szkoły ludowej, w której się nauczył czytać, pisać i arytmetyki, łacinę zaś znał tak mało, że jakkolwiek urodzony był w stronie katolickiej potrzebne mu było przy tworzeniu mszy dosłowne tłumaczenie tekstu z oznaczeniem akcentacji i podziału wyrazów na sylaby. Pomijając niedostateczne wykształcenie szkolne, Beethoven wiedzę ogólną zdobył własnemi siłami. W porównaniu z większością muzyków tego czasu Beethoven bardziej dążył do rozszerzenia swego horyzontu wiedzy studjując poetów niemieckich i angielskiah, oraz utwory greków i rzymian, mianowicie Homera, Platona i Plutarcha, których czytał w tłumaczeniu, znał Waltera, przestudjował prawdopodobnie gruntownie Göthego, o czem można się przekonać z korespondencji i z uwag, jakie zawiera wspomniana korespondencja. Naturalnie, kompozytor każde wrażenie jakie przeżywał podczas czytania książki wypowiadał potem językiem swej sztuki: „Maestro pisze stale w Des—dur“, mówi Beethoven o „Messjadzie" Klapstocka.

Kreutzer otrzymał gruntowne wykształcenie gimnazjalne, następnie był studentem filozofji i jurysprudencji. Donizetti przedtem nim się oddał muzyce studjował prawo. Meyerbeerz, Marschner i Flotow również posiadali gruntowną wiedzę ogólną. Wszechstronnie wykształconym był Mendelssohn. Mając 17 lat przetłumaczył Tarantiusa, trzymając się ściśle formy wierszowej oryginału. (Göthe pisze z tego powodu: niezmiernie wdzięczny jestem dzielnemu Feliksowi za wspaniały egzemplarz poważnej estetycznej pracy; będzie ona pouczającą zabawą dla Mejmarskich przyjaciół sztuki podczas nadchodzących długich wieczorów zimowych). Mendelssohn był przygotowany do wstąpienia na uniwersytet i w ciągu kilkunastu lat słuchał wykładów w Berlinie. Bülow pomimo niedomagań celował w naukach w szkole i był wyróżniany z licznego grona współtowarzyszy; przedtem nim oddał się muzyce został prawnikiem. Brahms również już w zaraniu swej młodości wykazał niezwykłe zdolności umysłowe i w latach późniejszych zadziwiał wszystkich swojem oczytaniem. Wszystkim znana jest pasja do cennych starych książek naukowych, do oryginalnych wydań poetów niemieckich, do rzeźby na drzewie, do miedziorytów etc. Wydana drukiem książka „Brahms Terte", świadczy najlepiej o wysubtelnionym smaku Brahmsa.

---

*) Poziom umysłowy artystów w ostatnich czasach wzrósł znacznie w związku z poruszoną kwestją socjalnego położenia muzyka. Pomogli temu tacy potentaci, jak Liszt, Berlioz, Wagner, Mendelssohn, Bülow, Schumann, uzbrojeni w wiedzę swego czasu. Do epoki Beethovena położenie muzyka, o ile ten nie był włochem, nie było do pozazdroszczenia (dość wspomnieć o Mozarcie i Haydnie). Tak naprzykład Schubert podczas swego pobytu u hr. Esterhazego musiał obiadować razem ze służbą. (Schubert w latach 1818—1824 był domowym nauczycielem muzyki u rodziny Esterhazych i przebywał w letniej rezydencji Zelezz na Węgrzech. (Przyp. tłum.)



Nieszczególne zdolności umysłowe w wieku szkolnym ujawnili: Rossini, Smetana i Franz. Czajkowski również nie należał do zbyt utalentowanych uczniów w szkole (posiadał pewne zdolności do matematyki); nie celował w naukach szkolnych i Hugo Wolf. Bruchner był mało wykształcony (nie otrzymał wyższych nauk; luki tej nie starał się zapełnić w wieku dojrzalszym). Poza muzyką nie miał do niczego zamiłowania; w jego towarzystwie często spotykały się chwile zamięszania z powodu tematu rozmowy. Pomimo to są liczne dowody wskazujące, że Bruchner miał w sobie coś imponującego.

Uwagę należy zwrócić na muzyków, którzy wykazali swój talent literacki i wypowiedzieli się o swojej sztuce. Tego rodzaju po większej części feljetonowa działalność przypada na czasy nowsze.

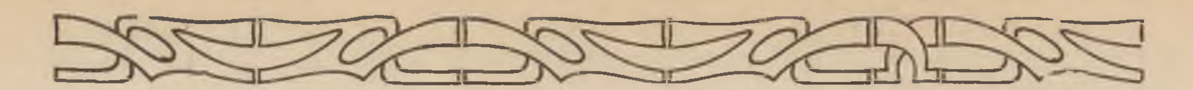
Schuman powołał do życia czasopismo „Neue Zeitschrift für Musik“ i w myśl tendencji tego organu zapoczątkował nową erę muzyczną. Halevy posiadał również talent literacki, dowodem może być jego „Gouvenirs et portraits, études sur les Beaux Arts“. Gounod był autorem tekstów do wielu ze swych pieśni i z powodzeniem pracował na niwie literackiej. Rossini umiał się dostosować do wymagań i gustu czasu przy wyborze libretta („Niema z Portici“, „Wilhelm Tell“); okoliczności tej należy zawdzięczać w części powodzenie, które towarzyszyło tym utworom na scenie. W poetyckiem opracowaniu tekstów przyjmował udział i Verdi. Weber zaznaczył w literaturze swą wielostronność. Pierwotnie miał nawet zamiar poświęcić się wyłącznie zawodowi literackiemu. (Zachował się fragment romansu Webera „Tonkünstlers Erdenwallen“ oraz kilka humorystycznych poezji). Tekst jednej z pieśni Webera („Künstlers Liebesförderung“ napisanej w r. 1811) wyszedł z pod jego pióra podobnie jak liczne utwory poetyckie okolicznościowe. Znane i godne uwagi są zdania Webera o muzyce. Jako przykład humoru Webera przytoczyć można epigramat na autora warjacji Vanhalla: „Kein Thema in der Welt verschonte sein Genie, Das simpelste allein sich selbst varürt er nie“.

Liszt był artystą wyjątkowo ogólnie wykształconym i oczytanym (filozofja, historja sztuki) i celował nadzwyczajną pilnością. Zbiór prac literackich Liszta (6 tomów) daje pojęcie o jego wiedzy uniwersalnej. Styl Liszta często egzaltowany i gadatliwy (chodzi tu zresztą jak słusznie zwraca uwagę Louis—o tłumaczenia francuskie). Ze względu na nastrój treści poetyckiej należy jeszcze wymienić Corneliusa, przez długi czas współpracownika Schumanowskiej „Neue Zeitschrift für Musik“. Z utworów Corneliusa wyróżniają się prace o Ryszardzie Wagnerze i jega sztuce; są to najlepsze dzieła, jakie kiedykolwiek o Wagnerze napisano. Już w rychłej młodości tłumaczył Cornelius poezje staro francuskie, oddając doskonale ich naiwność i artystyczność formy. Cornelius tłumaczył również poezje Wiktora Hugo i dla Berlioza dokonał tłumaczenia tekstów oper z francuskiego na niemiecki. Wytwornym stylistą doskonałej formy, chociaż pod względem smaku często oddalający się od wymagań czasu, był Czajkowski. Doskosałym i ciętym pisarzem muzycznym był Bülow.

Hugo Wolf w ciągu 4 lat był krytykiem z powołania („Der wilde Wolf von Salonblatt“) i jako taki zawsze interesujący, fantastyczny i pełen poezji. Zdradzał również talent poetycki.

Ciekawy materjał do odnoszącej się tu oceny przedstawiają poeci — kompozytorowie (Schuman, Cornelius, Bungert i in.). Wyjątkowem zjawiskiem w literaturze wszechświatowej jest Ryszard Wagner, którego twórczość poetycka i muzyczna tak ściśle związane są z sobą, że obie razem stanowią nierozdzielną logiczną całość i mogą być rozpatrywane tylko w tym związku („centry mózgu dla twórczości poetyckiej i muzycznej ściśle związane są z sobą nicią asocjacji“). Nie jesteśmy w stanie być może, sprawdzić dokładnie teraz jakie znaczenie posiada dla kultury Wagner. W jego utworach przejawia się wszystko obejmujący rozum; występując poza sferę swojej działalności, on dowodzi o religji, polityce, historji, ekonomji zawsze w związku z uosobioną przezeń nową fazą sztuki. Niema prawdopodobnie artysty, który byłby tak przejęty swoją sztuką jak Wagner: „Tylko jako artysta mogę jeszcze żyć, w nim objawiło się całe moje jestestwo.“

W porywie twórczości, Schubert, jak twierdzą, nie zachowywał ostrożności przy wyborze swoich tekstów. Zarzut to wcale nie słuszny. Większość pieśni Schuberta napisana jest do tekstów wybitnych poetów i tak: do słów Göthego 68 pieśni, do słów



Schillera 46 pieśni, Wilhelma Müllera—44 pieśni, Matthesolna—28 it.d. (Bauer, Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1909). Ze strony psychologicznej ciekawy jest stosunek Beethovena do Göthego, dwaj wielcy genjusze swego czasu przeszli obok siebie nie zrozumiawszy wzajemnie swych właściwości. Przyczyną tego było między innemi niedostateczne wykształcenie muzyczne Göthego; brak tego wykształcenia był powodem, że Göthe nie pojął znaczenia Beethovena. Beethoven często szukał natchnienia w utworach poetyckich Göthego; ciekawy jest list Beethovena, w którym wyraża Göthemu słowa uznania i dołącza muzykę do Egmonta. „Z największym uszanowaniem, z trudnym do określenia uczuciem głębokim zbliżając się do pańskiego arcydzieła — wspaniałego Egmonta, którego po przeczutaniu z zaciekawieniem odczułem, zrozumiałem i przełożyłem na muzykę, chętnie chciałbym o mej pracy usłyszeć pańskie zdanie, nagana będzie dla mnie i dla mojej sztuki również korzystną i przyjęta będzie równem zadowoleniem jak i pochwała“. (Neue Beethow. S. 250).

Möricke był ulubionym poetą Hugona Wolfa.

Schuman nie korzystał nigdy z takich utworów poetyckich, które nie odpowiadały jego charakterowi; Schuman należy do tych, którzy nie czynią żadnych koncesji przy wyborze tekstów do muzyki, Schuman pierwszy probuje napisać muzykę do drugiej części Fausta w epoce, w której utwór ten był jeszcze mniej dostępny, a niżeli nam teraz. Końcowe sceny Schumana wspaniale oświetliły ten utwór.

W łatach dawniejszych przygotowywano libretta w sposób prawie rzemieślniczy: blizko 40 lat Auber i Skrib pracowali razem (rezultatem tej pracy było napisanie zgórą 30 utworów). Wspólnie ze Skribą pracował też czas dłuższy Meyerbeer. Feliks Romani pisał prawie wszystkie teksty do oper Belliniego.

Zestawiając powyższe fakty, rzuciła mi się w oczy zdolność muzyków do języków. Tłumaczy się to ścisłym związkiem słowa z dźwiękiem. (Doskonale jest mi wiadomem, że talent do języków nie przedstawia absolutnego masztabu dla wyższego intelektualnego rozwoju). W wielu biografjach położony jest nacisk na specjalny talent do języków, właściwie zaś należałoby o tem mówić jako o czemś przypadkowem.

Mozart władał francuskim, angielskim i włoskim; po łacinie nauczył się w wieku późniejszym otrzymał przytem niezbyt wysokie wykształcenie szkolne. Liszt posiadał języki: francuski, węgierski, niemiecki, angielski i włoski. Glinka miał również zdolności do języków. Jeszcze w szkole będąc studjował łacinę, niemiecki, francuski, angielski i perski, później zaś przyswoił sobie jeszcze języki: włoski i hiszpański Hugo Wolf sam się nauczył po francusku i angielsku. Cornelius już w szkole wykazał do języków cudzoziemskich wyjątkowe zdolności, które wyzyskał w latach późniejszych (patrz niżej).

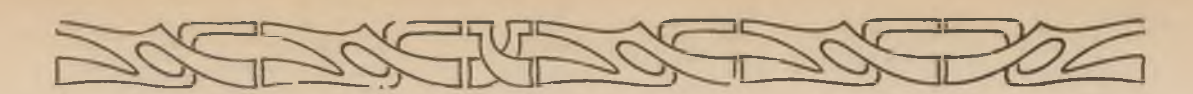
Stosunkowo w późnym wieku uczył się Bülow jeszcze po hiszpańsku i po włosku.

Glück pisał po włosku i po francusku równie wprawnie jak i po niemiecku. Świadczą o tem naprz. jego listy do herzoga Leopolda Tokańskiego lub Ludwika XVI francuskiego.

I w innych gałęziach sztuk pięknych muzycy uwydatnili zdolności. Talenty takie spotykamy w linjach wstępnych niektórych kompozytorów. Mendelssohn posiadał najwidoczniej zdolności do rysunków. Boildien znaczne miał zdolności do malarstwa (odziedziczone prawdopodobnie po ojcu); podobne zdolności spotykamy u Spohra i Webera. Ferdynand Dawid długi czas nie mógł się zdecydować w której ze sztuk pięknych miał się doskonalić. Talent do rysunków posiadał i Donizetti; czas pewien miał nawet zamiar zostać architektem.

Jan Straus (ojciec) był dość wybitnym karykaturzystą. W pobocznej linji Bachów było kilku wybitnych malarzy. Talent do malarstwa objawia się znowu u jednego z synów Karola Filipa Emanuela Bacha — Jana Sebastjana (wcześnie zmarły w Rzymie). Syn Gouroda (Jan) poświęcił się malarstwu, odziedziczywszy talent po dziadku.

Nazwisko Webera związane jest z historją litografji. Sztukę tę tylko co przedtem wynalezioną, udoskonalił Weber. Jego opera 2 (warjacje fortepjanowe) litografowany był przez niego samego.



Mozart jeszcze dzieckiem będąc zdradzał zdolności do matematyki*); jest to jeden z niewielu muzyków, który posiadał zdolności. Götz był również zdolnym matematykiem; dla wydoskonalenia się w tej nauce wstąpił na specjalny wydział uniwersytetu.

Z drugiej znów strony u matematyków bardzo często zauważyć można zdolności do muzyki (Herschdl, Eiler, Kepler)**). Lortzing przedtem nim został kompozytorem marzył o karjerze spiewaczej i aktorskiej.

Dziwnem się wydaje, dlaczego wielcy muzycy tak mało zwracali uwagi na wydoskonalenie techniki budowy instrumentów muzycznych. Wielki Bach stanowi tu wyjątek. Był on wynalazcą violi pomposu (zapomniany obecnie 5 cio strunowy instrument). Następnie mamy w nim przenikliwego myśliciela w dziedzinie temperacji stroju. Dalej wykazał subtelne pojęcie o technice gry fortepjanowej. Z przytoczonych danych można wysnuć wniosek, że wielcy nauczyciele naszej sztuki przedstawiają się nam z harmonicznie rozwiniętymi zdolnościami umysłowemi. Talent, naturalnie, dominuje nad ich całem życiem duchowem i życie to odzwierciadla, wszystkie pozostałe funkcje duchowe cofają się wstecz, wszakże nie w takim stopniu, aby można mówić o duchowej dysharmonji. Przeciwnie zaś u muzyków genjalnych w przeciwiń每stwie do muzyków utalentowanych spotykamy uniwersalność genjusza i jasno wyrażony wszystko obejmujący polot myśli.

Artystyczna praca twórcza muzyków.

Pod artystyczną pracą twórczą bardzo często nieprawidłowo pojmowany jest proces psychiczny, który powinien być zasadniczo różny od logicznego rozwoju myśli, szczególniej zaś powinien się różnić od roboty uczonego. Pojęcie to chociaż i zawiera w sobie część prawdy, ogólnie wziąwszy jest bezwątpienia mylne i wprowadza w błąd: winną jest w ten niejasność pojęcia, co wogóle nazywamy artystycznem natchnieniem, winnem jest rozpowszechnione pojęcie o roli, jaką w twórczem duchowem życiu artysty odgrywa natchnienie.

Powinniśmy więc najpierw bliżej zaznajomić się z istotą natchnienia; przytem byłoby dobrze przyjąć za punkt wyjścia fakt, że u największych muzyków, analogicznie z każdym innym rodzajem artystów, całkiem trudno określić ścisłe przeciwieństwo pomiędzy twórczością a chwilą spokoju. I tak np. żona Mozarta mówi: „Jego głowa pracowała ciągle, pracował – że tak powiem bezustannie". O Donizettim wiemy, że „żył ciągle dźwiękami, i idee jego zatrzymywały się zaraz w pamięci. Pióro i papier nęciły go do komponowania i to co napisał odtwarzał śpiewając lub grając na otwartem polu, w górach i t p. Talentem improwizatorskim zadziwiał i porywał najwybredniejsze towarzystwa. Uwerturę do „Lindy" napisał w gronie przyjaciół w Bergamo, przytem brał prawdopodobnie udział w ich wesołej zabawie.

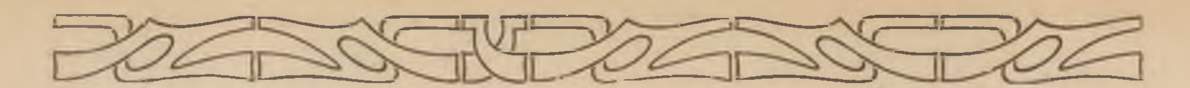
Dla zrozumienia twórczości artystycznej duże znaczenie ma wygłoszony w wielu wyznaniach fakt, że natchnienie przychodzi zupełnie niespodziewanie, nieoczekiwanie i mimowolnie.

Göthe wypowiedział się pod tym względem następująco; „Każda twórczość, każde znaczniejsze aperçu, każde odkrycie, każda myśl która przynosi owoc i ma skutki, nie jest zależną od czyjejkolwiek władzy i jest ponad wszelką ziemską mocą. Jest to coś, co ma własności demoniczne, mając nad człowiekiem siłę przeważającą, postępuje z nim według upodobania, zdaje się, że działa w myśl własnej podniety.

---

*) Schopenhauer wprawdzie mówi: „Doświadczenie twierdzi, że wielcy genjusze w sztuce nie mają zdolności do matematyki; człowiek nigdy nie wyróżniał się w dwuch dziedzinach". Tylko Leonardo da Winci stanowił wyjątek.

**) Sprzeciwiają się temu słowa Schopenhauera: „wspomniana wyżej przyczyna tłumaczy również znany temat, że odwrotnie znakomici matematycy nie są wrażliwi na arcydzieła sztuk pięknych, co ze szczególną naiwnością wyrażono w znanej anegdocie o pewnym francuskim matematyku, który po przeczytaniu Ifigenji zapytał: „qu' est ce que cela prouve?"



O konieczności twórczości duchowej wypowiedział się jeszcze jaśniej Schopenhauer: „Nie pojmuję, w jaki sposób powstało dzieło, podobnie jak matka nie może zdać sobie sprawy z faktu zapłodzenia dziecka w jej łonie".

„W zdaniu Schopenhauera—mówi Mebius—znajdujemy doskonale scharakteryzowane uczucie nie swobody duchowej; uczucie to nie obce było prawie wszystkim wielkim ludziom w większym stopniu aniżeli zwykłym śmiertelnikom, uczucie „we mnie ciągłe myślenie". Ta mimowolna konieczność myślenia jest cechą charakterystyczną każdej twórczości umysłowej. Konieczność ta panuje nad uczonymi równie jak i nad artystami.

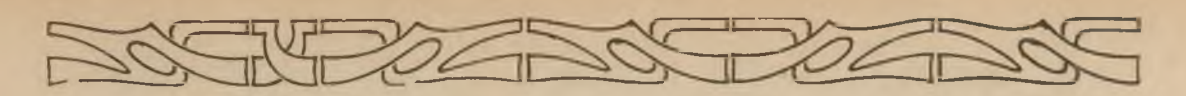
Du Bois Reymond mógł również powiedzieć o sobie: „W życiu mojem miałem chwile pięknych wrażeń i czuwałem nad sobą. Chwile te przychodziły mimowolnie, w moment, w którym o niczem nie myślałem. I Nietzsche podczas tworzenia swego Zarathustry znajdował się w podobnego rodzaju konieczności tworzenia, była to chwila, w której — mówiąc słowami Schopenhauera — jakgdyby każde zdanie wzywało go.

Dalej należy brać pod uwagę, że twórczość artysty w umyśle i ukształtowanie tego tworzywa w formy, w których produkt umysłu ma stanąć przed obliczem ludzkości, nie koniecznie ma być jedną i tą samą i że ta różnica pomiędzy tworzeniem wewnętrznem, a nadaniem myśli kształtów bywa w każdej sztuce mniej lub więcej znaczna. Zależy to od środków, jakimi rozporządza dana sztuka przy pomocy których kształtujemy naszą myśl. W poezji, mianowicie w liryce, wyrażenie uczuć poetyckich zapomocą słowa jest stosunkowo rzeczą tak łatwą i prędką do urzeczywistnienia, że wewnętrzne wcielenie pieśni jest wszystkiem, a forma słowna zdaje się być niczem. Inaczej rzecz się ma już z długimi utworami epickimi lub dramatycznymi. Tu temat artystyczny wymaga czasu i namysłu; temat ten rozpatrywany czysto mechanicznie—jest pracą.

Mówi o tem między innymi E. Hirt w „Bemerkungen zur Psychologie der Kunst und des künstlerischen Schaffens", oraz w „Beziehungen des Seelenlebens zum Nervenleben" (część II). Twórczość muzyczna co się tyczy międzyczasu pomiędzy chwilą zrodzenia myśli i jej opracowania znajduje się w pośrodku pomiędzy zwykłym utworem lirycznym i technicznie skomplikowaną sztuką plastyczną. Naturalnie u muzyka w wielu wypadkach może także poprzedzać nie kontrolowany czas przygotowania w umyśle formy utworu i szereg myśli może się układać tak prędko, jeżeli sama idea już jest zrodzona, że tworzenie, przy niedostatecznym samonadzorze pod względem znajomości poprzedzającej historji, otrzymuje charakter zagadkowy. Tym sposobem staje się zrozumiałą anegdota powstania uwertury do „Don Juana". Mozart utwór ten napisał rano po libacji, a wykonany był już tego dnia wieczorem na premjerze „Don Juana" przez orkiestrę à prima vista i „z niezaschniętym atramentem." W podobny sposób da się objaśnić druga anegdota dotycząca twórczości Mozarta. Twórca „Don Juana" miał napisać na koncert pewnej wiolinistki sonatę na skrzypce i fortepjan, na termin zdążył jednak przygotować tylko partję skrzypcową. Partję fortepjanową improwizował podczas koncertu.

W rzeczywistości Mozart odtworzył partję fortepjanową z pamięci, albowiem przy pisaniu poezji skrzypcowej partję fortepjanową miał już w umyśle gotową, podobnie jak już oddawna miał obmyślaną i wykończoną w umyśle uwerturę do „Don Juana".



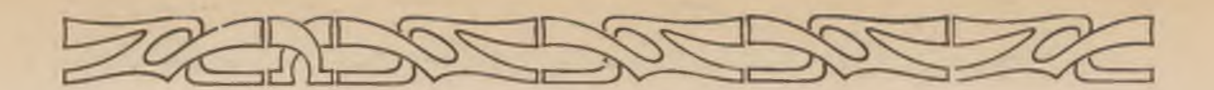


Materjały do dziejów Filharmonji Warsz. i pierwszej w kraju orkiestry symfonicznej.

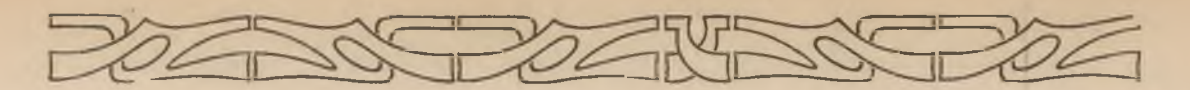
(Ciąg dalszy.)

W ciągu całego czasu istnienia Filharmonji Warsz. wykonano następujące dzieła symfoniczne, chóralne, instrumentalne i kameralne. (Podany poniżej wykaz uwzględnia tylko dzieła poważniejsze, oraz te z lżejszej muzyki, które imponują liczbą wykonań.)

		SEZON									
		1901/2	1902/3	1903/4	1904/5	1905/6	1906/7	1907/8	1908/9	1909/10	1910/11
Catalani A.	Taniec Ondyn z op. „Lareley"	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Chabrier A.	Rapsodja hiszpańska „Espana"	—	1	1	1	—	—	—	—	2	—
„	Fragmenty ork. z opery „Gwendoline"	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Charpentier G.	„Wrażenia włoskie" suita orkiestrowa	—	—	2	—	3	2	1	—	2	—
Cherubini	Uwertura do op. „Anacréon"		—	—	—	—	1	1	1	1	1
„	Uwertura do op. „Lodoiska"	—	—	—	—	—	1	2	—	—	—
Chopin Fr.	Koncert fortepjanowy f-moll	2	—	2	1	3	2	—	2	2	1
„	Koncert fortepjanowy e-moll	2	2	2	4	3	1	1	4	1	3
„	Trio g-moll	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Sonata wiolonczelowa	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—
„	Sonata fortepjanowa b-moll	1	—	—	1	—	—	—	2	1	—
„	Sonata fortepjanowa h-moll	—	—	1	—	—	—	2	—	1	—
„	Polonez A-dur (orkiestra)	5	3	4	2	3	2	4	3	3	3
„	Marsz żałobny (orkiestra)	3	4	4	5	4	3	4	3	2	2
„	Fantazja polska (fortep. z orkiestrą)	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Conus J.	Koncert skrzypcowy	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—
Couvers J. I.	Poemat symfoniczny „Uroczystość Pana"	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Cui C.	Suita miniaturowa	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Czajkowski P.	Symfonja I	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—
„	Symfonja II	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—
„	Symfonja III	—	1	—	—	1	2	—	—	—	—
„	Symfonja IV	—	5	1	1	1	1	—	—	—	2
„	Symfonja V	2	1	1	2	2	2	2	1	4	1
„	Symfonja VI (patetyczna)	2	3	5	3	6	4	5	3	5	4
„	Symfonja „Manfred"	—	—	—	1	1	1	—	—	—	1
„	Suita „Dziadek do orzechów"	2	1	3	1	2	1	2	1	2	—
„	Suita „Kaprys włoski"	3	3	3	4	2	3	2	2	3	—
„	Suita „Mozartiana"	—	1	—	1	2	2	1	3	—	1
„	Suita I-sza d-moll	1	1	—	—	1	—	1	—	—	—
„	Uwertura do op. „Wojewoda"	—	1	—	1	2	2	1	3	—	1
„	Uwertura-fantazja „Romeo i Julja"	—	3	3	2	5	3	2	3	3	5
„	Fantazja „Burza"	—	2	—	3	—	1	—	—	2	1
„	Fantazja „Francesca da Rimini"	2	1	3	1	2	1	1	2	1	1
„	Marsz miniaturowy	—	3	1	1	1	—	—	2	2	1
„	Koncert fortepjanowy b-moll	2	1	2	2	—	—	2	2	1	2
„	Koncert skrzypcowy	1	1	2	—	—	1	2	6	3	1
„	Kwartet smyczkowy f-moll op. 30	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Sekstet d-moll	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Trio a-moll	—	1	—	—	—	—	1	1	—	1
„	Serenada na orkiestrę smyczkową op. 4	—	—	1	—	1	—	—	—	1	1
„	Serenada melancholiczna (skrzypce)	1	2	3	—	1	2	1	2	3	3
Dalcroze J.	Koncert skrzypcowy	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Dawydow K.	Koncert wiolonczelowy a-moll	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—



		SEZON									
		1901/2	1902/3	1903/4	1904/5	1905/6	1906/7	1907/8	1908/9	1909/10	1910/11
Debussy Kl.	„Popołudnie Fauna"	—	—	1	—	—	—	—	1	1	—
„	„Morze" szkice symf.	—	—	—	—	—	—	1	—	1	—
„	Kwartet smyczkowy G-dur	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Delibes L.	Suita „Król się bawi"	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
„	„Pochód Bachusa"	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Suita z baletu „Sylvia"	2	1	1	—	2	—	—	1	—	—
„	Suita z baletu „Coppelia"	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Dobrzyński I.	Symfonja charakterystyczna	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Polonez koncertowy (ork.)	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	A la cracovienne (ork.)	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Dohnanyi E.	Symfonja d-moll	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Drigo	Suita „Le million d'Arlequin"	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Dworzak A.	Symfonja z „Nowego świata"	3	1	2	2	1	1	1	2	2	1
„	Symfonja I d-dur op. 60	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	„ II d-moll	—	1	—	—	—	—	—	—	1	—
„	„Złoty kołowrotek" poemat symf.	—	—	1	1	1	1	—	—	—	3
„	„Dzika gołąbka"	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—
„	„Południca"	3	1	1	1	—	—	—	—	—	—
„	„Wodnik"	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
„	„Pieśń bohaterska" poemat symf.	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
„	Uwertura „Mój dom"	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
„	„ „Na łonie natury"	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—
„	„ „Husycka"	—	—	2	1	—	1	—	—	2	—
„	„ „Karnawał" op. 92	1	1	—	2	—	1	1	—	—	—
„	Dwa tańce słowiańskie	3	—	—	—	1	—	—	2	—	—
„	Legenda № 2 op. 59	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
„	Koncert wiolonczelowy h-moll	—	—	—	1	—	—	1	—	—	—
„	Kwartet F-dur op. 96	—	1	—	1	—	—	1	1	1	—
„	Kwartet As-dur op. 105	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
„	Kwintet	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Dubois	Uwertura „Frithjof"	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Dukas P.	Uczeń czarnoksiężnika	—	2	2	1	1	—	—	—	1	2
Elgar	Warjacje na wielką orkiestrę	—	—	—	1	—	—	—	2	—	—
Elsner J.	Uw. „Leszek biały"	—	—	—	2	—	—	—	—	1	—
Enna	Uw. „Kleopatra"	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—
Ernst	Koncert skrzypcowy fis-moll	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—
Ertel P.	Poemat symf. „Parada nocna duchów"	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Fauré G.	Muzyka do dram. „Peleas i Melisanda"	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Fibich Z.	„Pod wieczór" poemat symf.	—	—	1	1	—	1	2	—	1	1
Fitelberg G.	Symfonja I e-moll	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
„	Symfonja II op. 20	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	„Pieśń o sokole" poemat symf.	—	—	—	—	2	—	—	2	3	1
„	Uwertura „Wiosną"	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
„	„ F-dur	—	—	2	1	—	—	—	—	—	—
„	Marsz janczarski	—	—	2	1	—	—	—	—	—	—
„	Trio fortepjanowe	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Sonata skrzypcowa	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Koncert skrzypcowy	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Flotow	Uwertura do op. „Marta"	—	—	—	—	—	1	2	1	—	—
Franchetti	Symfonja c-moll	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Franck C.	Symfonja d-moll	—	1	—	—	—	—	—	1	1	1
„	„Potępiony strzelec"	—	1	1	—	2	2	—	1	—	—
„	„Les Djinns" poemat symf.	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Oratorjum „Błogosławieństwa"	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—



		SEZON									
		1901/2	1902/3	1903/4	1904/5	1905/6	1906/7	1807/8	1908/9	1909/10	1910/11
Franck C.	„Psyche“ (chóry i orkiestra)	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Fragmenty z orat. „Redemption“	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Fragmenty z „Erosa i Psyche”	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
„	Warjacje symf. na fortepjan z orkiestrą	—	—	1	1	—	—	—	—	1	—
„	Kwintet f-moll	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Sonata skrzypcowa A-dur	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1
Fuchs	Serenada na orkiestrę smyczkową	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Gade N.	Suita „Holbergiana”	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Uw. „Odgłosy Ossiana”	1	4	—	—	2	1	—	—	—	—
„	Uw. „Hamlet”	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Gawroński W.	Kwartet f-moll	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Gliere R.	Kwartet A-dur op. 2	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
„	Symfonja c-moll op. 25	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Gluck	Uw. „Ifigenja w Aulidzie“	1	1	—	—	—	1	—	2	1	2
Głazunow A.	Suita „Chopiniana“	—	—	—	1	1	1	3	—	1	—
„	Suita „Ze średnich wieków“	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—
„	Symfonja VI c-moll	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
„	Koncert skrzypcowy a-moll	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Sonata fortepjanowa op. 75	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Godard B	Concerto romantique op. 35 (skrzypce)	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
Goens van	Koncert wiolonczelowy d-moll	—	—	—	1	—	—	—	1	—	—
Goldmark K.	Symfonja „Wesele wiejskie“	1	1	1	—	—	1	1	1	1	—
„	Symfonja II Es-dur	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
„	Uwertura „Sakuntala“	4	3	3	1	1	2	2	—	2	3
„	Suita № 1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Koncert skrzypcowy	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Golterman J.	Koncert wiolonczelowy	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—
Gounod K.	Mała symfonja na instrumenty dęte	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—
Grieg E.	„Peer Gynt“ Suita № 1	2	7	7	3	3	4	4	5	3	2
„	Suita № 2	2	3	—	3	3	2	4	3	2	1
„	Suita „Sigurd Krzyżowiec“ („Sigurd Jorsalfar“) i fragmenty z tej suity	1	3	—	—	1	2	2	3	2	2
„	Suita „Z czasów Holberga“	—	—	—	—	—	1	2	—	1	2
„	Tańce norweskie	1	—	—	—	—	—	1	2	1	1
„	Uw. „Jesienią“	1	2	1	1	—	3	2	3	—	2
„	Koncert fortepjanowy	3	1	2	1	1	1	2	2	1	1
„	U wrót klasztoru“ (głosy solowe, chór i ork.)	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—
„	„Poznanie kraju“ (głosy solowe, chór i ork.)	—	1	2	—	—	2	—	1	1	—
„	„Berglied“ (deklam i orkiestra)	—	—	—	2	1	—	—	1	—	1
„	Dwie melodje	1	1	1	2	1	—	2	2	2	3
Grossman	Uwertura „Marja“	1	1	1	—	—	—	—	—	—	—
„	Ballada „La tenebrosa“	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Andante sinfonico	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—
„	„Szermierz z Ravenny“ poemat symf.	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
„	Fragmenty z opery „Duch wojewody“ (uwertura; czardasz; mazur)	5	3	3	2	1	—	2	5	2	—
Gruberski Ks.	Kantata „Carmen seculare“	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	„Domine salvum fac“	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Kantata „Ku czci św. Cecylji“	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Guillmant	Sonata organowa	1	—	1	—	—	—	1	1	—	—
„	I symfonja (z organami)	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—
„	Koncert organowy	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Guirand	Poemat symf. „La chasse fantastique“	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Uwertura „Artevedel“	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—

	SEZON									
	1901/2	1902/3	1903/4	1904/5	1905/6	1906/7	1907/8	1908/9	1909/10	1910/11
Gużewski Al. Wyjątki z op. „Dziewica lodowców"	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ Muzyka baletowa z op. „Dziewica lodowców"	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ Rapsodja polska	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ Warjacje symfoniczne	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Wystawa muzyczno-pedagogiczna w Lipsku.

(Czerwiec—lipiec).

W końcu maja r. b. otworzono w Lipsku wystawę muzyczno-pedagogiczną, a raczej próbę takiej wystawy. To wszystko bowiem co zdołano zgromadzić w małej sali koncertowej Feüricha, uważać należy jako zapoczątkowanie energiczniejszej działalności w kierunku artystycznego uświadamiania szerokich mas muzykalnych.

W Niemczech, jak w pewnym stopniu i gdzieindziej, świat muzykalny narzeka na rozpanoszenie się niebywałe tandety muzycznej w postaci skandalicznych piosenek kabaretowych i lichej muzyki operetkowej, podanej do tego w formie niższej wszelkiej krytyki. Tandeta ta przedostająca się z błyskawiczną szybkością na ulicę i do domów, a nawet salonów, działa deprawująco na smak publiczności i przeszkadza w normalnym rozwoju zdrowej kulturze muzycznej.

Niemcy nie ograniczają się na załamywaniu rąk i narzekaniu, lecz szybko i energicznie zabierają się do dzieła, by przez czynną agitację i działalność pedagogiczną złemu przeciwdziałać.

Prowadzi do tego celu dróg kilka, a najważniejszemi z nich są: urządzanie popularnych koncertów dostępnych dla jaknajszerszych mas, sumienność artystyczna zawodowych pedagogów oraz systematyczne wyrugowywanie tandety muzycznej i zastępowanie jej przez utwory wartościowe klasyków, bądź kompozytorów współczesnych!

12 z pośród niemieckich firm wydawniczych rozumiejąc doniosłość wspólnego działania w tym kierunku ze światem pedagogicznym, podało sobie ręce, urządzając własnym kosztem' dostępną (bezpłatnie) dla wszystkich wystawę popularyych wydawnictw klasyków, oraz dzieł współczesnych kompozytorów, z zakresu muzyki salonowej i kameralnej. Poważną liczbę eksponatów obejmują książki z dziedziny muzykologji, oraz systemy i ułatwienia z pedagogiki muzycznej.

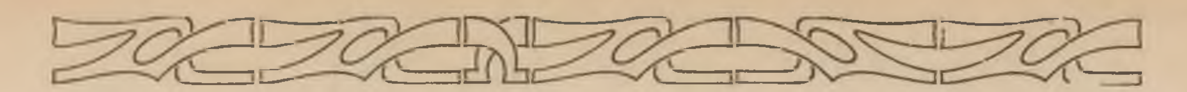
Z pośród wydawnictw popularnych powszechną uwagę zwracają wyciągi fortepjanowe dzieł Wagnera, firm: Schott'ów, Fürstnera i Breitkopfa. Firmy te współzawodniczą między sobą o rekord na wytworność, dokładność i taniość tych wydawnictw.

Za 2 marki nabyć można partycje fortepjanowe arcydzieł miary co „Holender Tułacz", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan i Izolda". Porównajmy te wydawnictwa z naszemi popularnemi wyciągami fortepjanowemi dzieł Moniuszki, rojącemi się od błędów zaopatrzonemi w kompletny tekst, kosztującymi przeszło 3 razy tyle, bo po 3 ruble za dzieło...

Obejrzyjmy popularne wydawnictwa dzieł Liszta, Dworzaka i Brahmsa firmy Simrock, lub—Mozarta i Beethovena firmy Bosworth!

Komitet wystawy organizuje co tydzień bezpłatne koncerty, na których można się zaznajomić z nowościami wydawniczemi.

Wystawa ta niewielka pod względem objętości, doniosła wielce jako miara kulturalnego czynu, cieszy się dużem powodzeniem i uznaniem tak ze strony publiczności jak i fachowców.



Polakowi nasuwa dużo refleksji. Z uszanowaniem patrzeć musi na kulturę kraju, w którym sztuka nie modą, lub czczą zabawką, lecz rzetelną duchową stała się potrzebą.

St. Woyna.

Henryk Pachulski.

Jesienią ub. roku obchodził jubileusz 25-letniej działalności na polu muzycznem jako pjanista, pedagog i kompozytor rodak nasz, prof. Henryk Pachulski, od dawnych lat zamieszkały w Moskwie i zajmujący stanowisko profesora tamtejszego konserwatorjum.

Henryk Pachulski urodził się w r. 1859 w Łazach, Siedleckiej gub. Wykształcenie muzyczne otrzymał w konserwatorjum Warszawskiem, w którem uczył się pod kierunkiem zasłużonego pedagoga prof. Rudolfa Strobla (fortepjan), oraz Moniuszki i Żeleńskiego (harmonja i kontrapunkt). Po ukończeniu konserwatorjum w r. 1876 prof. Pachulski mieszkał do r. 1880 w Warszawie, przyjmując udział w koncertach zarówno miejscowych jak i na prowincji. Zwłaszcza dość często dał się słyszeć w wieczorach Warsz. Towarzystwa Muzycznego i w koncertach skrzypka Gustawa Friemana, solisty Dworu Hessen — Darmsztadzkiego, z którym kilkakrotnie występował w Warszawie, Wilnie, Pskowie i in. miastach prowincjonalnych.

Usłyszawszy w Warszawie w r. 1879 Mikołaja Rubinsteina, porwany jego niezwykłym talentem pojechał Pachulski w styczniu roku następnego do Moskwy, wstąpił do tamtejszego konserwatorjum i został uczniem Rubinsteina, ale już w początkach 1881 r. Rubinstein zachorował i pojechał do Paryża, gdzie zmarł w dniu 23 marca.

W tym czasie Pachulski przerwał na krótko studja i wyjechał zagranicę w charakterze nauczyciela muzyki do rodziny pani von Meck. Wyjazd ten dał Pachulskiemu możność słuchania pierwszorzędnych koncertów w Wiedniu, Monachjum i Paryżu. W r. 1882 wrócił z powrotem do konserwatorjum moskiewskiego i ukończył je w r. 1885 jako uczeń Pawła Palesta (fortepjan) i Antoniego Areńskiego (kontrapunkt). Po krótkotrwałej wędrówce artystycznej Pachulski przybywa do Moskwy, żeby słuchać koncertów historycznych Antoniego Rubinsteina, a zatem, na skutek propozycji P. Czajkowskiego we wrześniu 1886 r. wszedł w skład profesorów konserwatorjum moskiewskiego, kiedy dyrektorem tej uczelni był S. Taniejew. Na stanowisku tem — jako profesor gry fortepjanowej — Pachulski pozostaje dotąd, przyjmując także od czasu do czasu współudział w koncertach. W końcu r. 1898 w Moskwie i w początkach r. 1899 w Petersburgu jubilat dał koncerty kompozytorskie.

Jako kompozytor, przeważnie utworów fortepjanowych, Pachulski jak czytamy w № 12 „Russkoj Muzyk. Gaziety“ obowiązany jest radom i wskazówkom S. Taniejewa, który też w. r. 1910 dedykował mu jedno ze swych dzieł kameralnych, mianowicie trio op. 21 na instrumenty smyczkowe.

Za swoje utwory fortepjanowe wykonywane często poza granicami państwa, Pachulski wybrany został kilkanaście lat temu do grona członków honorowych Nowo-Jorskiego stowarzyszenia kompozytorów, do którego należy szereg wybitnych osobistości ze świata muzycznego. W r. ubiegłym Pachulski za współudział w koncercie i wykonanie przezeń dwuch polskich pieśni ludowych w własnem opracowaniu na fortepjan, wybrany został na członka czynnego Towarzystwa Etnograficznego przy uniwersytecie w Moskwie.

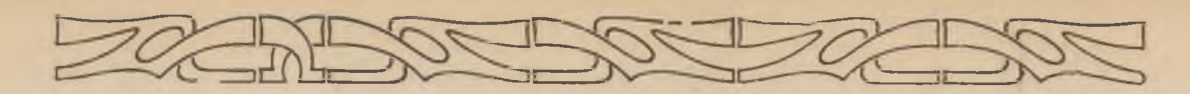
Katalog utworów Pachulskiego, wydanych u Jurgensona w Moskwie, przedstawia się następująco:

Op. 1. Variations sur une théme oryginal pour Piano. (Temat i 12 warjacji).

Op. 2. Deux piéces pour Piano (Morceau de Fantaisie, Intermezzo).

Op. 3. Trois Pièces pour Piano. (Chant sans paroles, La fileuse, Impromptu).

Op. 4. Trois Morceaux pour Violoncell avec accomp. de Piano. (Melodie, Morceau de Fantaisie, Chanson triste). Utwory te ułożone są i na skrzypce z fortepjanem.



Op. 5. Polonaise pour Piano.
Op. 6. Valse-Caprice pour Piano.
Op 7. Dwie etiudy koncertowe na fortepjan.
Op. 8. Sześć preludjów na fortepjan.
Op. 9. Deux Pièces pour Piano (Impromptu Etude).
Op. 10. Sonata fortepjanowa c-moll.
Op. 11. Deux Pièces pour Piano (Moment musical, Etude Aus lichten Tagen).
Op. 12. Phantastische Märchen. 8 Cloxierstücke.

Op. 13. Suita orkiestrowa. Suita wykonywana była w Moskwie w r. 1898 (pierwsze wykonanie) pod dyrekcją Bulleriana, w r. 1899 na jednym z koncertów symfonicznych Ces. Towarzystwa Muzycznego pod dyrekcją Safonowa. W Warszawie wykonywaną była pod dyrekcją autora, Zygmunta Noskowskiego, Hansa Windersteina i in.

Op. 14. Pieśni na jeden głos do słów Tołstoja z towarzyszeniem fortepjanu.

Op. 15. Marsz uroczysty na wielką orkiestrę (napisany z okazji 100-letniej rocznicy urodzin Mickiewicza). Utwór ten wykonany był po raz pierwszy w Warszawie w r. 1900 pod dyr. Emila Młynarskiego.

Op. 16. Feuilles d'album. Quatre Pièces pour Piano.

Op. 17. Fantazja w trzech częściach na fortepjan z towarzyszeniem orkiestry. (Partytura nie wydana drukiem).

Op. 18. Deux Mazourkas pour Piano.
Op. 19. Toccate pour Piano.
Op. 20. Deux Pièces pour Piano (Theme varié. Pastoral à la'antique).
Op. 21. Quatre Préludes pour Piano.

Op. 22. Trois Pièces pour Piano. (Moment musical, Prélude, Valse-Coprice). Utwory te wykonane były po raz pierwszy przez autora w Moskwie w r. 1907. № 1 tej kompozycji wyszedł drukiem w r. 1911 w układzie na orkiestrę.

Op. 23. Album pour la jeunesse (2 kajety).
Op. 24. Deux Pièces pour Piano (Esquisse Valse mélancolique).

Op. 25. Méditation pour Orchestre à cordes; utwór ten po raz pierwszy wykonany był w Moskwie w r. 1911 na nadzwyczajnym koncercie symfonicznym Ces. Tow. Muz. pod dyr. Ipollitowa—Iwanowa.

Np. 26 Kanonićche — Studien für Klavier (8 kanonów w prymie, sekundzie, tercji, kwarcie i t. d.)

Op. 27. Sonata F-dur na fortepjan (wykonana po raz pierwszy przez autora w Moskwie w 1911 r.

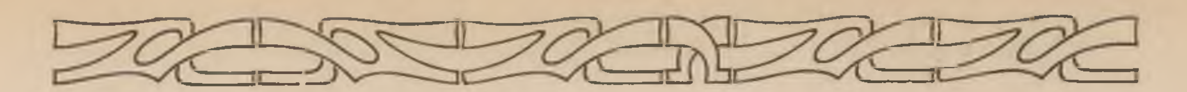
Op. 28. Drei Etüden für Klavier.

Oprócz tego Pachulski przełożył na fortepjan na dwie ręce 4-tą, 5-tą i 6-tą symfonję i „Kaprys włoski Czajkowskiego, na fortepjan na 4 ręce Czajkowskiego sekstet (Souvenir de Florence) i uwerturę - fantazję „Hamlet"; na fortepjan na dwie ręce „Suitę tańców polskich" Żeleńskiego i na fortepjan na 4 ręce kwartet smyczkowy G-dur (op. 11) Areńskiego.

U Gebethnera i Wolffa wyszła drukiem transkrypcja pieśni Moniuszki „O matko moja".

W wydanej w r. 1904 w Moskwie w języku rosyjskim obszernej książce „Bjografje kompozytorów„ Pachulski redagował dział polski.

W liczbie kompozycji Pachulskiego jest dużo utworów wartościowych. Sfera Pachulskiego—to fortepjan. W pracach tych przebija łatwość komponowania i dobra faktura, napisane są przytem ze szczególną znajomością instrumentu, a niektóre wyszły nawet z pod pióra w chwilach prawdziwego natchnienia. Nie starając się wcale wznieść się na piedestał i odkrywać nowe światy, w momenty koniecznej potrzeby wypowiedzenia się przelewa na papier to, co czuje i przeżywa.



Nowości wydawnicze.

Dr. Adolf Chybiński: Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens. Leipzig 1912. Breitkopf & Härtel, str. 95.

Autor nazwał pracę swoją „przyczynkiem" do historji dyrygowania. Oczywista, że tytuł ten da się usprawiedliwić tylko ze stanowiska teoretycznego, gdyż każda chociażby najobszerniejsza i najbardziej wyczerpująca praca będzie zawsze tylko przyczynkiem, służącym do rozświetlenia pewnej kwestji; w rzeczywistości jest tytuł niniejszej pracy stanowczo za ciasny i zwęża temat do zbyt szczupłych wymiarów. Rozprawa bowiem d-ra Chybińskiego jest tak dokładnie i wszechstronnie ujętą historją przedmiotu, że trudno posunąć się dzisiaj poza jej rezultaty; sama bjografja, dołączona do każdego rozdziału i zajmująca 16 stron druku, już swymi zewnętrznymi rozmiarami dowodzi, na jak sumiennych podstawach oparł autor swą pracę.

Z przedmowy dowiadujemy się, że rozprawa jest zmienioną nieco redakcją pierwotnej pracy doktorskiej i opuszczeniem dwuch rozdziałów, których temat opracowany został tymczasem przez badaczy niemieckich (figury taktowe i ich rozwój w ciągu wieku XVI—XVIII).

Treść pozostałych rozdziałów grupuje się około trzech głównych pytań:

Czego żądano od dyrygienta między r. 1500—1800.

Jak przedstawia się stanowisko dyrygienta w świetle literatury teoretycznej w. XVIII i jaki wpływ wywierał dyrygient na wykonanie utworu.

Wymagania stawiane wobec kapelmistrza w dawnych wiekach były większe niżby się na pozór zdawać mogło: obok biegłości praktycznej żądano w pierwszej linji gruntownej wiedzy teoretycznej i znajomości tonacji kościelnych, w pracy kompozytorskiej i co najważniejsza zdolności krytycznej dla oceny, czy pewien utwór przedstawia zewnętrzną i wewnętrzną wartość artystyczną. W epoce generałbassu konieczna była znajomość gry na clavicymbalo, jakkolwiek w w. XVIII nierozstrzygnięta była kwestja, czy kapelmistrz ma być pjanistą czy skrzypkiem. Jednym z najraźniejszych obowiązków dyrygienta była dbałość o dynamiczną równość głosów; niezwykle interesującą jest rzeczą, w jaki sposób ustawiono i kierowano kilku chórami: oto każdy chór miał swego dyrygienta, idącego za wskazówkami naczelnego kapelmistrza, który nadawał tempo i dynamiczne odcienie. Teoretyków XVIII wieku zajmuje szczególnie kwestja *głośnego dyrygowania* i kwestja *tempa*; z biegiem czasu zakorzeniły się liczne nadużycia (jak wybijanie taktu nietylko przez dyrygienta, ale i przez wykonawców), tak że wystąpiło wielu przeciwników (zwłaszcza słynny Mattheson) i zakwestjonowało wprost rację bytu dyrygienta.

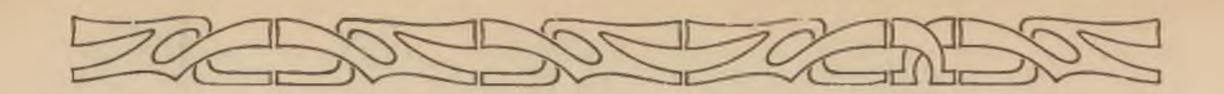
W sprawie tempa dochodzi autor do wniosku, że w okresie mensuralizmu panowała absolutna objektywność, unikając starannie wszelkich subjektywnych odcieni i swobodnej deklamacji a przestrzegająca z matematyczną ścisłością jednostajnej miary taktowej. Tak było przedewszystkiem w muzyce kościelnej, podczas gdy na polu muzyki świeckiej panowała indywidualna swoboda, która z biegiem czasu wkradła się i do kościoła i przyczyniła się do tego wprowadzona przez Viadonę do muzyki religijnej monodja; na modyfikacje tempa i dynamiki wpływał w znacznej mierze tekst, jak niemniej wyraz uczuciowy utworu i ozdoby koloraturowe.

Teoretycy kładą właśnie silny nacisk na to, by kapelmistrz nadając tępo i dynamikę pewnej kompozycji, starał się wniknąć w intencje kompozytora: w tem tkwi ważny moment, sprowadzający charakterystyczny przełom, przeobrażenie wybijającego takt dawnego kapelmistrza i dyrygienta — artystę, idącego za indywidualnym odczuciem.

W przekonywujący sposób wykazuje autor, że ojczyzną dynamicznych kontrastów były Włochy. Należałoby tylko uzupełnić wzmiankę autora o użyciu znaku *crescenda* i *decrescenda*, że uwidoczniano je już w pierwszej połowie XVII wieku, czego dowodem są *Maorvgaty* Domenica Mazzocchiego, wydane w r. 1638. Obszerniej rozwodzi się autor nad zdobyczami, dokonanemi na tem polu przez Manhejmczyków (Ttanitz, Cannabich), którzy przez najsubtelniejsze nüansy dynamiczne orkiestry, przez koloryzowanie zapomocą barwnych kontrastów *piana* i *forte* wywarli wpływ na nowoczesną technikę orkiestralną.

Wywody autora, ujęte mimo specjalizacji tematu w formę, zdolną zająć każdego, interesującego się kwestjami muzycznemi, odznaczają się wybitnemi zaletami metodycznemi, ścisłością krytyczną i nadzwyczajną przejrzystością konstrukcji.

Dr. Józef W. Reiss.



Ze sceny i z estrady.

Popisy szkół muzycznych: Szkoły Towarzystwa Muzycznego i Konserwatorjum.

Wynik tegorocznego popisu szkoły Tow. muzycznego, znajdującej się pod doskonałym kierunkiem d-r. Bolesława Domaniewskiego dał nowe dowody, że uczelnia ta ma zdolnych pedagogów, że sterowana jest ręką doświadczoną i postępując z biegiem czasu stara się dostroić do wymogów pedagogji doby obecnej opierającej się nie na tresurze technicznej, a na pogłębieniu duchowem i zrozumieniu wykonywanego utworu. Do popisu stanęły klasy śpiewu (prof. Myszugi), fortepjanu (profesorowie Domaniewski, Rüdigerowa), skrzypiec (prof. Michałowicz) i organowa (prof. Lysakowski).

Z liczby przedstawicielek klasy prof. Myszugi pań: Tesseyer, Grafczyńskiej, Millerowej, Mrozowskiej i Milnerowej—dwie pierwsze, zwłaszcza p. Tesseyer, znane są z popisów na estradach koncertowych, z tego też powodu uważamy za bezcelowe włączenie tych pań do liczby popisujących się: P. Tesseyer mieliśmy sposobność słyszeć już na koncertach kilka razy i tym samym nadarzyła się kilkakrotnie sposobność do oceny jej talentu i kierunku, pod którym się znajduje. I p. Grafczyńska nie czekając popisu szkoły, dała się słyszeć „na własną rękę“ w sali koncertowej. Uważamy więc za zupełnie zbyteczne podawanie nowych ocen o pp: Tesseyer i Grafczyńskiej jako o uczennicach szkoły, tymbardziej, że od czasu ostatnich występów tych pań na koncertach do dnia popisu przestrzeń czasu jest bardzo niewielka, zaś w głosie i postępach w studjach pań T. i G. również od tego czasu zmiany żadne nie zaszły. Notujemy tylko fakt, że p. Tesseyer śpiewała bezbarwnie „Króla Olch“ i że arcydzieło Schuberta ze względu na charakter i siłę głosu interpretatorki wybrane było dlań zupełnie nietrafnie. P. Grafczyńska nieszczególną też była odtwórczynią arji z ostatniego aktu „Siły przeznaczenia" Verdiego. Z pozostałych trzech uczenic prof. Myszugi Millerowa wcale nieźle oddała arję z „Violety"; p. Mrozowska pięknie brzmiącym głosem interpretowała arję z „Proroka“, zaś p. Milnerówna śpiewała arję z „Demona“ wykazując duże zdolności śpiewacze, a w tem i umiejętność frazowania.

Prof. Domaniewski zaprezentował dwie uczennice: młodziutką Irenkę Kolbińską i p Felicję Ciborowską. Obie zasadniczo różnią się od siebie. P. Kolbińska dużo posiada zdolności wrodzonych, imponuje muzykalnością, ma duszę na wskroś artystyczną, umie wniknąć w treść odtwarzanego dzieła (grała dwie ostatnie części koncertu e-moll Chopina), słowem posiada dużo atutów gwiazdy pierwszorządnej wielkości, gra jej przytem jest bardzo staranie opracowaną, w szczegółach dokładną; zbywa jej tylko na sile tonu i na doskonałości technicznej, braki te jednak czas napewno usunie. To czego zbywa p. Kolbryńskiej, posiada p. Ciborowska, więc silny ton i wyrobienie techniczne, zato zalety gry p. Kolbińskiej trudno dopatrzeć się u p. Ciborowskiej.

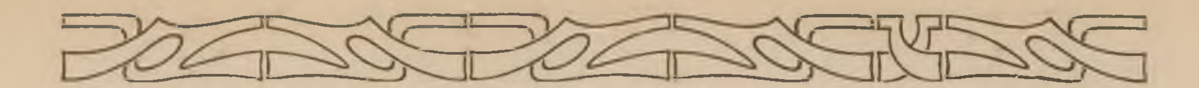
Z klasy p. Rüdigerowej poznaliśmy również dwie uczennice: pp. Jarominównę i Drège. Ta ostatnia w koncercie g-moll Saint Saensa wykazała dużą siłę tonu. Chwilami tylko zbyt szorstkiego, owładnęła już w znacznym stopniu instrumentem i zdradza talent na pjanistkę bynajmniej wcale nie przeciętną. Duże wyrobienie techniczne posiada też i p. Jarominówna, frazuje przytem na równi z p. Ciborowską ze smakiem.

Klasie gry skrzypcowej prof. Michałowicza jak również całej szkole Towarzystwa nie małą chlubę przynosi trzynastoletnia wirtuozka L. Hakowska, jako artystka prawie już zupełnie dojrzała. Spokoju, z jakim odtwarza najtrudniejsze ustępy techniczne mógłby jej pozazdrościć niejeden wirtuoz. Gra przytem nadzwyczaj czysto, frazuje dobrze, a wykonany przez się koncert d-moll Vienstempsa wlała całą skalę uczucia. Kolega p. Hakówny, p. Fein technicznie zaawansowany jest już dosyć dobrze.

Taki sam przymiot posiada uczeń prof. Lysakowskiego (klasa organowa) p. Paweł Ciszewski (grał fugę Krebsa).

Rolę akompanjatorów spełniali pp. Starczewski i Michalski.

— 23 czerwca w sali Filharmonji odbył się popis wychowańców naszego Instytutu muzycznego. Dominującą rolę w programie popisu spełniły, oprócz orkiestry towarzyszącej solistom, klasy muzyki zespołowej. Usłyszeliśmy więc: artystyczne produkcje chóralne (klasa prof. Maszyńskiego) i podziwialiśmy świetne wykonanie ustępów



„Missa Papae Marcelli". Palestriny (Kyrie i Benedictus) oraz pieśni pokutnej Bacha w opracowaniu Corneliusa; dalej zespół smyczkowy prof. Jarzębskiego (wykonano oktet Raffa), zespół instrumentów dętych drewnianych prof. Kamaszewskiego (oktet Lachucza) i zespół waltornistów prof. Malinowskiego. Wszystkie zespoły zaświadczyły o dobrym kierownictwie i zbierały dowody zasłużonego powodzenia.

Z klas gry solowej stanęły do apelu klasy: fortepjanowa prof. Michałowskiego, skrzypcowa dyr. Barcewicza, śpiewu prof Surzyńskiego i gry na oboju prof. Singera. Najliczniej — jak zawsze -- wystąpiła klasa prof. Michałowskiego (panie Friedmanówna i Rubinrautówna i p. Heintze). Niektórzy popisujący się znani są już z poprzednich popisów i jako współwykonawcy programów koncertowych. Z wymienionej trójcy wychowańców prof. Michałowskiego palma pierwszeństwa należy się p. Rubinrautównie. Na wyróżnienie to zasłużyła sobie p. R. zarówno ze względu na talent wybitny, na grę pełną poezji, nawskroś indywidualną i artystycznie skończoną, na doskonałość strony technicznej, na mistrzowskie uwypuklanie konturów dzieła zapomocą umiejętnego posiłkowania się światłocieniami.

O zaletach gry p. Heintzego mieliśmy już sposobność przekonać się niejednokrotnie. Jest to materjał na pierwszorzędnego pjanistę; brawurowe zacięcie i bujny temperament to cechy właściwe grze p. H. W wykonanych na popisie warjacjach Liszta „Weinen-klagen" na temat Bacha rysy te uwydatniły się dokładnie, a harmonizowały z niemi, tak cenne walory, jak zrozumienie i muzykalność. Z czasem, gdy do sumy tych przymiotów dołączy się jeszcze więcej poetyczne traktowanie dzieła, p. Heintze zajmie w gronie pjanistów miejsce poważne.

Trzecia uczenica prof. Michałowskiego p. Friedmanówna w dobrze odegranej I-ej części koncertu Es dur Beethovena wykazała duże wyrobienie palcowe, oraz poczucie stylu.

Z klasy śpiewu prof Chodakowskiego popisywały się panny: Koźminówna i Moenke. Pierwsza posiada głos niezbyt duży, technicznie już nieźle wyrobiony; druga rozporządza pięknym, świeżym o rozległej skali materjałem głosowym, wymagającym jeszcze pracy pod względem prawidłowej emisji.

Z klasy dyr. Barcewicza wystąpili dwaj uczniowie: pp.: Epstein i Ulsztein. P. Epstein sprawnie i wzorowo odegrał symfonję hiszpańską Lala, zaś p. Ulsztein wespół z p. Rubinrautówną niezbyt ciekawie interpretowali sonatę skrzypcową Francka.

Uczeń klasy organowej prof. Surzyńskiego, p. Mikulski, panuje już dobrze nad instrumentem, wykazał przy tem dużą technikę i umiejętne rejestrowanie.

Oboista, p. Śnieckowski, grał rokrocznie na popisie konserwatorjum wykonywany koncert swego profesora p. Singera i zyskał sobie uznanie za ładny ton i dużą sprawność techniczną.

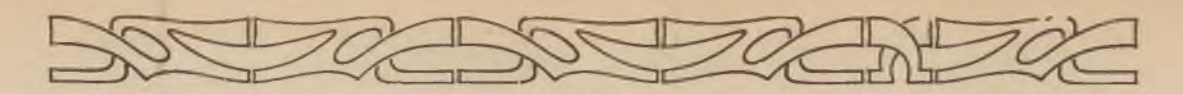
Muzyka na prowincji.

Częstochowa. W szkole muzycznej p. Ludwika Wawrzynowicza w Częstochowie odbył się d. 15-go u. m., pod przewodnictwem niżej podpisanego doroczny egzamin uczniów i uczennic tej szkoły, a nazajutrz w sali „Lutni" miejscowej popisywali się wyróżnieni na egzaminie adepci sztuki: z klasy fortepjanowej (prof L. Wawrzynowicz) pp.: Janina Tabaczyńska, Marja Zdzienicka, J. Patorska i Starostecki i z klasy gry organowej p. Ibkowski.

Z popisujących się szczególniejszą uwagę zwrócił na siebie 16-letni pianista Starostecki, posiadający prawdziwą iskrę talentu i dużo danych na wybitnego pjanistę. Abiturjentki pp.: Tabaczyńska i Zdzienicka wykazały duży zasób środków technicznych i zalety dobrej szkoły. Program popisu obejmował dzieła: Bacha, Beethowena, Mozarta, Liszta, Chopina, Maszyńskiego (sonata), K. Szymanowskiego, L. Różyckiego, H. Opieńskiego, F. Brzezińskiego i innych.

Z uznaniem należy podkreślić godny naśladowania fakt włączenia do repertuaru szkoły utworów młodych twórców polskich. Wogóle szkoła p. Wawrzynowicza ma na sobie piętno doskonałego kierownictwa i jako placówka artystyczno-pedagogiczna na prowincji spełnia zaszczytnie swoje zadanie; cieszy się też uznaniem miejscowego ogółu, czego dowodem liczny zastęp kształcącej się młodzieży płci obojga.

R. Ch.



KRONIKA.

= **Od Redakcji**. Następny zeszyt „Przeglądu muzycznego“ wyjdzie dopiero 1-go sierpnia.

= **Głosy prasy o „Przeglądzie muzycznym“**. W krakowskim „Gońcu Poniedziałkowym“ czytamy:

„Przegląd muzyczny“. Zwracamy uwagę Czytelników na ten dwutygodnik muzyczny, wychodzący od lat kilku w Warszawie, jako jedyne u nas pismo fachowe, odzwierciadlające najwszechstronniej współczesny ruch muzyczny. Bogactwem i różnorodnością treści, rzeczową krytyką stosunków muzycznych i wewnętrzną wartością cennych artykułów, pochodzących z pod pióra najwybitniejszych sił dających szczegółowe i wyczerpujące informacje w wszystkich bieżących kwestjach muzycznych dorównywa *Przegląd muzyczny* wszystkim innym wydawnictwom zagranicznym. Szczególną starannością odznacza się dział sprawozdań z najnowszych publikacji muzycznych (książki, nuty.)

= **Śpiewacy polscy w Berlinie**. W Szpandowie pod Berlinem odbył się 16 czerwca wieczorem ósmy zjazd śpiewaków polskich okręgu brandenburskiego. W popisie brało udział 10 chórów męskich i 10 mieszanych. Pierwszą nagrodę dla chórów męskich otrzymała „Harmonja“ pod batutą p. A. Dołżyckiego, drugą „Swięta Cecylja“, trzecią Tow. śpiewacze z Rixdorfu. Pierwszą nagrodę dla chórów mieszanych otrzymała również „Harmonja“, drugą „Tow. N. Panny Marji“, trzecią Tow. śpiewackie z Schönebergu. Chórem ogólnym, złożonym ze wszystkich śpiewaków, dyrygował p. Jankowski, dyrygent okręgowy.

= **P. Alicja Simonówna**, rodaczka nasza, historyczka muzyki, prowadząca studja fachowe i poszukiwania archiwalne w bibljotekach zagranicznych, wygłosiła d. 8-go z. m. odczyt specjalny w berlińskiej sekcji muzyczno-historycznej międzynarodowego Towarzystwa muzycznego, którego prezesem jest sir Aleksander Mackenzie w Londynie.

Przewodniczącym honorowym sekcji berlińskiej jest prof. Heman Kretschmer, prezesem czynnym jest prof. Jan Wolff.

Licznie zebrani członkowie sekcji, wśród których obecni byli: radca tajny Max Friedländer, Bolte, Jan Wolff, Max Schneider, Leichtenritt i inni specjaliści—uczeni nagrodzili prelegentkę gorącym oklaskiem. P. Simonówna jest nietylko teoretycznie wykształconą, lecz jest także wykonawczynią niepospolitą. Po odczycie swoim, przy demonstracji muzyki zespołowej, prelegentka wyróżniła się jako wyborna interpretatorka w kwartecie w partji pierwszych skrzypiec, gdy 2-gie skrzypce prowadził p. Beckman, panna Hann wiolonczelę i p. Fischer fortepjan.

Zebranie zakończył przemową prof. Jan Wolff, który w imieniu sekcji wyraził prelegentce gorące uznanie i podziękowanie za jej niopospolitą pracę.

= **Chopin w Ameryce**. Polskie Towarzystwo śpiewacze im. Chopina w Chicago zamierza w r. p. obchodzić uroczyście dwudziestopięciolecie swego założenia i w tym celu wybrało osobny komitet, którego zadaniem jest ułożenie programu tego niezwykłego w życiu polaków amerykańskich obchodu.

Komitet ten zwrócił się piśmiennie do dyrektora „Lutni“ warszawskiej, p. Piotra Maszyńskiego, z propozycją napisania na zamierzone uroczystości stosownej „kantaty jubileuszowej“.

= **Z popisów**. W salonach firmy „Herman i Grosman“, odbył się popis uczniów i uczennic nauczyciela śpiewu p. Justyna Rybaczkowa

Popis wypadł b. dobrze i zaświadczył jaknajkorzystniej o szkole p. Rybaczkowa.

Z uczennic wyróżniły się panie: Berta Epstein (arja z opery „Cid“ Masseneta i i „Carmen“), Paulina Igalson (Betterfly), Liechowicka (Violetta), Szengard, Niezamow, Laks i inne.

= **Wakujące posady**. Towarzystwo muzyczne w Krakowie ogłasza konkurs celem obsadzenia od dnia 1 września r. b. posad: profesora wyższego kursu fortepjanu oraz profesora gry na skrzypcach przy konserwatorjum Towarzystwa. Zgłoszenia przyjmuje i wyjaśnień udziela do 31 lipca r. b. kancelarja Tow. muzycznego w Krakowie (plac Szczepański, Stary Teatr).

= Warszawianin p. **Józef Eugenjusz Szyfer**, wychowaniec konserwatorjum muzycznego w Paryżu, z klasy kompozycji otrzymał obecnie pierwszą nagrodę na konkursie kompozytorskim, na poemat symf. „Izmael“. Pierwsza nagroda, oprócz medalu złotego, łączy się z nagrodą pieniężną 4,000 franków.

= **Errata**. W artykuliku o „Jubileuszu 250 letnim uniwersytetu lwowskiego“ zaszła pomyłka drukarska: Chór akademicki śpiewał wieniec pieśni narod. i krakowiaki na komersie (nie--koncercie.)

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warsza wskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 49.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje. rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Marczewski Lucjan, dyr. szkoły muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Kamińska-Latoszyńska Marja, prof., przygotowuje do występów scenicznych i estradowych, Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9. przymuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef, prof., Moniuszki 2. od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja, (akompanjament) Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof, Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3—19.
Liberman Filip, Boduena 3.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk, prof., Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 71.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7, I-e piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł, prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Zdzisław Birnbaum, S-to Krzyska 34.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 36 m. Codziennie $2\frac{1}{2}$—$3\frac{1}{2}$.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne

Szkoła muzyczna Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, telefon 56-25.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

F. R. Halpern, pianista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.

T. Mazurkiewicz, (prof. kursów muz. A. Brandta) lekcje gry fortepianowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś-go Jakóba № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Sebastjana 4.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Kasparek Sabina (fortepjan) ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (tortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierunkiem prof. Lalewicza. Teatralna 1.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: **3** rb. **60** kop.; półrocznie **2** rb. kwartalnie **1** rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 pp.,

Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7. Telefon Redakcji № 188-75.**